



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2000

Phantasmagorien über den Kanon des sozialistischen Realismus

Hänsgen, Sabine

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171361>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hänsgen, Sabine (2000). Phantasmagorien über den Kanon des sozialistischen Realismus. In: Cheaure, Elisabeth. Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 47-65.

Kunstmarkt und Kanonbildung

Tendenzen in der russischen Kultur heute

Herausgegeben von Elisabeth Cheauré

Sonderdruck

Osteuropaforschung

Schriftenreihe

der Deutschen Gesellschaft

für Osteuropakunde

Band 42

Berlin Verlag

Arno Spitz GmbH

OSTEUROPAFORSCHUNG
Band 42

Kunstmarkt und Kanonbildung

OSTEUROPAFORSCHUNG
Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde

Band 42

ISBN 3-8305-0110-2

Elisabeth Cheauré (Hrsg.)

Kunstmarkt und Kanonbildung

Tendenzen in der russischen Kultur heute



BERLIN VERLAG
Arno Spitz GmbH

OSTEUROPAFORSCHUNG ist eine Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde. In ihr erscheinen Sammelbände und Monographien über alle Forschungsbereiche Ost- und Südosteuropas, unter anderem über Geschichte, Recht, Gesellschaft und Literatur. Wie die Zeitschrift "Osteuropa" will diese Schriftenreihe der Wissenschaft und dem interessierten Publikum aktuelle Forschung vermitteln. Sie wird in Zusammenarbeit mit dem Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde herausgegeben. Die Verantwortung tragen die Verfasserinnen und Verfasser der einzelnen Beiträge.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kunstmarkt und Kanonbildung : Tendenzen in der russischen Kultur heute / Elisabeth Cheauré (Hrsg.) - Berlin : Berlin Verl. A. Spitz, 2000
(Osteuropaforschung ; Bd. 42)
ISBN 3-8305-0110-2

INHALT

Vorwort	7
Kanondiskussionen	
MARINA DMITRIEVA-EINHORN	
Sichtbarkeit der Denkmäler. Reflexionen zur Kanonbildung	11
CHRISTA EBERT	
<i>Sowjetliteratur</i> – ein lebender Leichnam?	
Anmerkungen zur postsowjetischen Kanondiskussion	29
SABINE HÄNSGEN	
Phantasmagorien über den Kanon des sozialistischen Realismus	47
HELENE IMENDÖRFFER	
Eine Dekanonisierung.	
Die russische Gor'kij-Rezeption seit 1987	67
JUTTA SCHERRER	
<i>Kul'turologija</i> zwischen Ideologieersatz und "Lebensphilosophie"	87
GEORG WITTE	
Die Kunst der Selbstkanonisierung	99
Markt und Märkte	
EVGENIJ BARABANOV	
Kunstmarkt oder Kunst auf dem Markt?	119
BRIGITTE FLICKINGER	
Kulturrecycling? Markt und Meinung	139
THOMAS WIEDLING	
Wege der russischen Literatur auf den deutschen Markt.	
Erfahrungen aus der Praxis	151
Massenliteratur und (neue) Medien	
GUDRUN GOES	
Die <i>Izvestija</i> und das Feuilleton.	
Kulturelle Kommunikation in den Printmedien?	159

GASSAN GUSSEJNOV	
Anmerkungen zu einer Anthropologie des russischen Internets. Sprache und Literatur von Netzwerkern	175
KARLHEINZ KASPER	
Die Poetik eines Bestsellers im Rußland von heute. Aleksandra Marininas Roman <i>Smert' i nemnogo ljubvi</i> (Tod und ein bißchen Liebe)	201
BIRGIT MENZEL	
Formen und Funktionen postsowjetischer Populärliteratur	219
HARTMUTE TREPPER	
Philip Marlowe in Seidenstrümpfen oder Misogynie im russischen Frauenkrimi? Zur Figur der Privatdetektivin bei Marina Serova	243
Tendenzen in der russischen Literatur heute	
MIRJAM GOLLER	
Vom Menschenbild zum Männerkörper. Exemplarische Überlegungen zum Männerbild in narrativen Texten (am Beispiel von Ljudmila Petruševskajas <i>Die Erzählerin</i> und Vladimir Sorokins <i>Die Stimme / Konzert</i>)	261
CHRISTINA PARNELL	
Provokation des Dichotomischen. Selbst- und Fremdverständnis in der russischen Gegenwartsliteratur	277
VADIM PEREL'MUTER	
Krise oder Wegscheide? Zum Konflikt zwischen Schriftsteller und Leser in den 1990er Jahren	303
JOCHEN-ULRICH PETERS	
Zwischen grotesker Satire und absurder Phantastik. Zum Funktionswandel der russischen Prosa vor und nach der "Perestrojka"	311
WALDEMAR WEBER	
Russische Lyrik heute. Grundsätzliche Überlegungen	325

Sabine Hänsgen

Phantasmagorien über den Kanon des sozialistischen Realismus

In diesem Jahrhundert existierte in der sowjetischen Kultur im Vergleich zu den modernen, sich pluralistisch ausdifferenzierenden Kulturen eine wesentlich mächtiger wirkende kanonische Formation. Seinen Anspruch auf Monopolbildung konnte der sozialistische Realismus aufgrund einer besonderen ideologischen und institutionellen Verankerung durchsetzen. Der sozialistische Realismus, der seine Kulmination in der Stalinschen Periode der Sowjetunion erlebte, läßt sich als künstlerische Illustration einer großen – der Ideologie des Marxismus-Leninismus zugrundeliegenden – säkularisierten Heilsgeschichte betrachten, was Andrej Sinjavskij polemisch in seinem Aufsatz *Was ist der sozialistische Realismus?* zum Ausdruck brachte:

Wie unsere ganze Kultur und unser ganzes System ist die Kunst durch und durch teleologisch. Sie ist dem höchsten Ziel unterworfen und dadurch geadelt. Letzten Endes leben wir nur, um das Kommen des Kommunismus zu beschleunigen.¹

In verbindlichen ästhetischen Formen wurden vorgegebene Sinnmuster im Kreislauf der permanenten Selbstbestätigung eines ideologischen Zentrums immer wieder aufs neue reproduziert. Die Kanonisierung des sozialistischen Realismus Mitte der dreißiger Jahre führte zu einer Homogenisierung des sowjetischen Kulturraums und schließlich zu einer Abschottung gegenüber den verändernden Kräften der Evolution. Konkurrierende künstlerische Richtungen und andere ästhetische Positionen wurden durch rigorose Ausschlußmechanismen unterdrückt, etwa durch die Bildung künstlerischer Einheitsverbände, durch staatliche Zensur und durch eine die künstlerischen Prozesse massiv von oben kontrollierende Kulturpolitik und -kritik. In der äußersten Konsequenz konnte der Aus-

¹ Abram Terz [Andrej Sinjavskij]: *Der Prozeß beginnt und andere Prosa*. Frankfurt a.M. 1966, S. 120-153, hier S. 121.

schluß bis zur physischen Vernichtung der unerwünschten Kulturträger reichen.²

Was läßt nun nach dem Ende des sowjetischen Imperiums, nachdem die Machtkonstellation, die seine Wirkungsmächtigkeit garantierte, aufgehört hat zu existieren, den Kanon des sozialistischen Realismus für die Kunst noch attraktiv erscheinen? Dieser Frage möchte ich bei der Betrachtung zweier Filme nachgehen, die bereits unter postkommunistischen Bedingungen entstanden: *Prorva / Moscou Parade / Moskauer Parade* von Ivan Dychovičnyj (1992) und *Serp i molot / Hammer und Sichel* von Sergej Livnev (1994).

Im Unterschied zur Zeit der Perestrojka, in der eine Reihe von Regisseuren – wie etwa Elem Klimov – sogar das eigentliche Filmemachen zugunsten eines Engagements für die Schaffung neuer Strukturen im Filmwesen aufgab³, interessieren sich die Filmemacher in den neunziger Jahren so gut wie überhaupt nicht mehr für die mit dem sozialistischen Realismus verbundene kulturpolitische Problematik, sie reagieren auf den Kanon als ein ästhetisches und mythologisches System. Insbesondere Werke des sozialistischen Realismus, denen seinerzeit höchste Bedeutung zugemessen wurde, die geradezu als mustergültige Realisationen der postulierten Normen galten, werden nun zum Material eines künstlerischen Spiels. Die ästhetische Faszination bezieht sich dabei auf die mythologischen Tiefenstrukturen der sowjetischen Kultur, die vor allem in der audiovisuellen Sprache der Massenmedien einen wirkungsvollen Ausdruck fanden.⁴

² Zum Kanonbegriff allgemein vgl. Aleida und Jan Assmann: Kanon und Zensur. In: Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. Hg. von A. Assmann und J. Assmann. München 1987, S. 7-27; zur Entwicklung des sozialistisch-realistischen Kanons vgl. Hans Günther: Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus. Ebd., S. 138-148.

³ Vgl. Hans-Joachim Schlegel: Der Aufstand der Sowjetfilmer. In: Durch (Graz) 1987.2, S. 67-72.

⁴ Zum Paradigmenwechsel in der wissenschaftlichen Forschung von einer kulturpolitischen Betrachtungsweise der Stalinschen Kultur zu einer Untersuchung archetypischer Konstellationen, die Mentalität und Verhaltensweisen prägen, vgl. insbesondere Katerina Clark: The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago, London 1981 und Hans Günther: Der sozialistische Übermensch. Maksim Gorkij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, Weimar 1993.

Eine solche Thematisierung der grundlegenden Funktionsweisen der eigenen Kultur war während der Zeit, als der Kanon seinen Geltungsanspruch noch mit Macht durchsetzen konnte, strengstens tabuisiert. Lediglich jenseits der staatlichen Zensur entwickelten in der inoffiziellen Kulturszene die Künstler der *Soz-Art* (eine Wortschöpfung aus *Sozialismus* und *Pop-Art*)⁵ Verfahren einer ironischen Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Klischees der sowjetischen Massenkultur. Dieser künstlerische Gestus der Soz-Artisten wurde in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre von den Filmemachern aus dem *Parallelen Kino*, das sich während der Perestrojka als informelle Experimentalfilmszene jenseits der Strukturen von Goskino, dem sowjetischen Filmministerium, aber auch jenseits offizieller Studio- und Filmverbandsstrukturen herausbildete, aufgegriffen. Die Verspätung einer filmischen Soz-Art in bezug auf die bildende Kunst und die Literatur läßt sich aus der Schwierigkeit einer technisch und ökonomisch aufwendigeren Filmproduktion jenseits des staatlichen Monopols erklären.⁶

In den folgenden Analysen wird es mir nun darum gehen, wie sich die soz-artistische Haltung im Medium Film unter postsowjetischen Bedingungen nach der Aufhebung der dichotomen Spaltung der Kultur in eine offizielle und eine nicht-offizielle Kommunikationssphäre weiterentwickelt. Wie sieht Soz-Art im Mainstream einer neuen russischen Medienlandschaft aus, die im Prozeß der Ausdifferenzierung von einer verstaatlichten, ideologisch motivierten Kultur zu einem kommerziellen Kultursystem entsteht?

PRORVA / MOSCOU PARADE / MOSKAUER PARADE (1992)

In einer Zeit der Kommerzialisierung der russischen Kultur knüpft *Prorva* an Erfolgsmuster eines sowjetischen Hollywoods an. Ivan Dychovičnyjs Film, der in einer Koproduktion mit Frankreich entstand, kann als Pasti-

⁵ Vgl. den Katalog, der das Phänomen in seiner Breite zum ersten Mal einem größeren Publikum bekannt machte: Sots Art. The New Museum of Contemporary Art. New York 1986.

⁶ Zum "Parallelen Kino" vgl. Sabine Hänsen: Kino nach dem Kino. Paralleles Kino in Moskau und Leningrad. In: Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur. Hg. Karl Eimermacher, Dirk Kretschmar, Klaus Waschik. Dortmund 1996, S. 471-484.

che auf den "großen Stil" des Kinos der Stalinzeit gesehen werden. Es handelt sich um die ironische Stilübung eines Regisseurs, der an den ästhetischen Formen der Vergangenheit, deren Mechanismen er aufdecken möchte, zugleich auch partizipiert. Wir haben es hier mit dem Phänomen einer "unmöglichen Parodie" zu tun, die immer wieder aus der "Nicht-Übereinstimmung" in die "Übereinstimmung" der Stilisierung zurückgeworfen wird:

Die Stilisierung steht der Parodie nahe. Die eine wie die andere lebt ein Doppelleben: hinter der Ebene des Werkes steht eine zweite, die stilisiert oder parodiert werden soll. Für die Parodie aber ist die Unstimmigkeit zwischen beiden Ebenen, ihre Verschiebung unerlässlich [...] Bei der Stilisierung fehlt diese Unstimmigkeit, es gibt im Gegenteil eine Entsprechung der beiden Ebenen: der stilisierenden und der durchschimmernden stilisierten."⁷

In *Prorva* entsteht eine widerspruchsvolle Spannung zwischen dem Bemühen um intellektuelle Distanz und der unmittelbaren physiologischen Wirkung zitierter Bilder und Töne, zwischen dem Anspruch auf analytische Reflexion und einer Orientierung an den Wünschen und Bedürfnissen des Massenpublikums, das ins Kino geht, um mitzuerleben, mitzufühlen und sich zu identifizieren. Ivan Dychovičnyj spielt mit dem Schau- und Gefühlswert erfolgreicher Filmtraditionen und spürt dabei in den kanonischen Werken des sozialistischen Realismus Elemente populärer Kultur auf. Um die gesteckten propagandistischen Ziele zu erreichen, richtete sich der sozialistische Realismus durchaus an den Vorlieben der Massen aus und eignete sich Formen sowohl der eigenen Folklore als auch der kommerziellen Massenkultur an, er war – wie es Evgenij Dobrenko bezeichnete – "Maschine zur Kodierung der Wünsche der Masse und Stimme der Macht zugleich"⁸. Aus der heutigen Perspektive eines besonderen Interesses der elitären Kunst an der Massenkultur gerät in den Blick, daß bereits in der sozialistisch-realistischen Ästhetik eine Neutralisierung der Opposition von "hoher" und "niedriger" Kultur vorweggenommen war. Im Kino der Stalinzeit wurde der Versuch unternommen, die Vermittlung von Ideologie – also eine didaktische Ambition – mit

⁷ Jurij Tynjanov: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii (Dostoevskij und Gogol'. Zur Theorie der Parodie; 1921). In: Texte der russischen Formalisten. Hg. Jurij Striedter. Bd. 1. München 1969, S. 300-371, hier S. 307.

⁸ Evgenij Dobrenko: Gossmekh, ili Meždu rekoj i noč'ju. In: Kinovedčeskije zapiski 1993.19, S. 39-45, hier S. 39.

dem massenkulturellen Prinzip der Unterhaltung, d. h. Sinnvermittlung mit dem Vergnügen an sensuellen und emotionalen Reizen zu verbinden. Das sozialistisch-realistische *Kino für die Millionen* (kinematografija millionov)⁹, das von Boris Šumjackij, der führenden Figur des in den dreißiger Jahren zentralisierten sowjetischen Filmwesens, programmatisch entwickelt wurde, setzte auf Massenwirksamkeit durch Formen, deren Beliebtheit nicht zuletzt durch Filme des westlichen Kinos erwiesen war. Auch noch während der Stalinzeit, als die Kulturpolitik allgemein eine strikte Abgrenzung vom kapitalistischen Westen forderte, wurden die Erfolgsmuster der Hollywoodschen Traumfabrik zur Transzendierung schlechter bestehender Verhältnisse für die sowjetische Massenkultur adaptiert. Dabei nutzte man insbesondere das utopische Potential populärer Filmgenres, das den Zuschauern die Möglichkeit bietet, sich über die umgebende Alltagswirklichkeit zu erheben, wobei die Grenzen zwischen Realität und Traum in einer märchenhaften Transformation aufgelöst werden.¹⁰

In seinem wegweisenden Aufsatz über das Hollywood-Musical hat Richard Dyer den – auch in der sowjetischen Kultur wirksamen – Zusammenhang von Unterhaltung und Utopie als spezifische Form der Codierung von Emotionen charakterisiert:

Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as 'escape' and as 'wish-fulfilment', point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of 'something better' to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realised.

⁹ Boris Šumjackij: *Kinematografija millionov*. Opyt analiza. Moskau 1935. Šumjackijs Orientierung am Hollywoodschen Modell der Filmproduktion ging sogar so weit, daß er beabsichtigte, auf der Krim eine Filmstadt (kinogorod), eine sowjetisches Hollywood, aufzubauen. Vgl. dazu Richard Taylor: *Ideology as Mass Entertainment. Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s*. In: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Hg. Richard Taylor und Ian Christie. London / New York 1991, S. 193-216.

¹⁰ Marija Ėncensberger: *Skazka i byl' v sovetskoj muzykal'noj komedii* (Svetlyj put' G. V. Aleksandrova). In: *Kinovedčeskie zapiski* 1992.13, S. 107-119.

Entertainment does not, however, present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Sir Thomas More, William Morris, et al. Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organised. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an effective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production.

This code uses both representational and, importantly, non-representational signs."¹¹

Die Filmwissenschaft konzentriert sich bis heute auf die Analyse von "representational signs", die auf der Ebene von Themen, Figuren und narrativen Mustern beschrieben werden; die Dimension der vor allem auf eine emotionale Wirkung zielenden "non-representational signs", wie Farbe, Textur, Bewegung, Rhythmus, Melodie u.a., findet immer noch weniger Berücksichtigung. Bei der Betrachtung der Eingangssequenz von Dychovičnyj's Film wird jedoch deutlich, daß die Erzeugung einer besonderen, "erhebenden" Stimmung gerade über diese Zeichendimension verläuft. Die Exposition ist von den Kategorien, die Richard Dyer als wesentlich für eine "utopische Sensibilität" herausgearbeitet hat¹², geprägt: Ein außergewöhnliches Gefühl von Überfluß, Energie, Intensität, Transparenz und Gemeinschaft läßt die Zuschauer eine als armselig, fragmentiert und monoton erfahrene Alltäglichkeit transzendieren.

Prorva beginnt mit einem filmischen Zitat, in dem das Bild einer ganzen Epoche kondensiert ist. Die Titel des Vorspanns werden in Dokumentaraufnahmen einer Mai-Parade aus dem Jahre 1938 eingeblendet, die eine Besonderheit aufweisen. Ivan Dychovičnyj verwendet nämlich äußerst seltenes Farbfilmmaterial aus den dreißiger Jahren, in denen eigentlich der Schwarzweißfilm im Kino dominierte. Der Einsatz von Farbfilm, der einen wertvollen Inhalt mit einem wertvollen Material gewissermaßen magisch identifiziert, steigert den kultischen Wert der Aufnahmen, genauso wie die verdichtende, verschiedene Märsche und Lieder der Stalinzeit überlagernde Collage in der Tonspur.

Durch das Verfahren der Zitierung macht Dychovičnyj die Kultästhetik ritueller politischer Schauspiele, die Inszenierung einer körperlich und

¹¹ Richard Dyer: Entertainment and Utopia. In: Genre: The Musical. Hg. Rick Altman. London 1981, S. 175-189, hier S. 177.

¹² Ebd., S. 180 ff.

sinnlich erfahrbaren, an archaische Stammesformen erinnernden Gemeinschaft in den Massenfesten der Stalinzeit zum Thema seiner eigenen künstlerischen Darstellung. Die Metropole Moskau – dekoriert mit ideologischen Symbolen, Zeichen eines geradezu paradiesischen Reichtums – bildet das Zentrum für eine aufwendige Paradeveranstaltung. In den Marschkolonnen, die über den Roten Platz ziehen, dominieren Sportler und Sportlerinnen, denn wie die anderen totalitären Ideologien war auch die offizielle sowjetische Ideologie eine Ideologie des Sports. Durch den Sport wurde die klassische Norm des schönen, harmonischen und gesunden Körpers, die aus der griechisch-römischen Antike stammt, bis in die Gegenwart tradiert. Nach dem Vorbild des antiken Athleten, des starken, disziplinierten, wettkampferprobten Sportlers sollte der neue Mensch den Sieg des Kommunismus erringen.

Die einzelnen Körper sind in den zitierten Dokumentaraufnahmen allerdings in geometrischen Formen zu dekorativen, in rhythmischen Bewegungen synchronisierten, zum Teil auch mit den sowjetischen Emblemen verschmelzenden Massenornamenten arrangiert. Siegfried Kracauer hat dieses für die totalitäre Kultur kennzeichnende Phänomen der Auslöschung individueller Identität am Beispiel von Fritz Langs Nibelungenfilm sehr treffend beschrieben: "Absolute Autorität behauptet sich dadurch, daß sie die ihr unterworfenen Menschen zu gefälligen Mustern anordnet."¹³

Über die dokumentarischen Paradeaufnahmen hinaus stilisiert *Prorva* die stalinistische Festtagswelt nach den sowjetischen Filmkomödien der dreißiger und vierziger Jahre, vor allem in der amerikanisierten Variante Grigorij Aleksandrows (*Veselye rebyata/Lustige Burschen* 1934, *Cirk/Zirkus* 1936, *Volga-Volga* 1938 oder *Svetlyj put/Lichter Weg* 1940). Die Musikkomödie entstand unter den neuen technologischen Bedingungen des Tonfilms in der Mitte der dreißiger Jahre vor dem Hintergrund politisch-ideologischer Veränderungen. Mit der These vom Sieg des Sozialismus und der Verfassung von 1936 wurde der Klassenkampf gewissermaßen für beendet erklärt und der dialektische Prozeß der Geschichte suspendiert. Der erreichte gesellschaftliche Zustand sollte in einem allumfassenden Spektakel der Freude gefeiert werden. Für die Erzeugung einer – die Alltagsrealität utopisch überhöhenden – Festtagsatmosphäre und für die Herstellung eines rituellen Kollektivs spielte die Musik eine ent-

¹³ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a.M. 1984, S. 103.

scheidende Rolle. Ivan Dychovičnyj verwendet auch in seinem Film eine Vielzahl von Musiknummern bekannter Jazz-Komponisten der dreißiger Jahre, wie Dunaevskij, Cfasman, Blanter u.a., die er jedoch verfremdend um Titel seines Filmkomponisten Jurij Bucko ergänzt. Dies führt zu einer Aktivierung der Dimension des kollektiven Unbewußten in der Konfrontation mit der totalitären Vergangenheit.

Prorva spielt vor der architektonischen Kulisse des stalinistischen Moskau, das allerdings nicht faktisch genau, sondern in seiner mythischen Wirkungsdimension rekonstruiert ist. Zu sehen ist das von einem Wasserkult geprägte Moskau der dreißiger Jahre mit seinen Uferpromenaden, dem Rečnoj vokzal, den weißen Dampfzügen mit den komfortablen Salons für die sowjetischen Happy Few, zu sehen sind Metro, Landwirtschaftsausstellung und die Hochhausbauten der Nachkriegszeit, gezeigt werden aber auch prunkvolle Säle und Interieurs in einem imperialen Stil, wie ihn Michail Čiavrelis mit seinen Kultfilmen *Kljatva / Der Schwur* (1946) und *Padenie Berlina / Der Fall von Berlin* (1949) in die Ikonographie des sowjetischen Films eingeführt hat.¹⁴

Genauso wie bei der Verwendung alter Dokumentaraufnahmen arbeitet Dychovičnyj auch bei der Stilisierung der Spielfilmästhetik der totalitären Epoche mit dem Verfahren der künstlichen Übersteigerung. Eine – wie Hubertus Gäßner und Eckhart Gillen es beschrieben haben¹⁵ – aus den Repräsentationsbedürfnissen einer neuen Sowjetelite entstehende Tendenz zur Verbürgerlichung in der sowjetischen Gesellschaft der dreißiger Jahre wird bei Dychovičnyj in die Darstellung einer neuen "internationalen" Klasse des dekadenten Luxus – gekennzeichnet durch übermäßigen Reichtum und übermäßige Schönheit – umgedeutet. Die Hauptrolle – die Frau eines NKWD-Offiziers – wird von der deutschen Sängerin und Tänzerin Ute Lemper gespielt, die in *Prorva* deutsch, englisch, französisch und russisch singt und wie die Heldin in Aleksandrovs *Cirk* (1936) nach dem Vorbild Marlene Dietrichs stilisiert ist. Bei Dychovičnyj wird vor dem Hintergrund gegenwärtiger Erfahrungen eine maßlose Welt des Spektakels

¹⁴ Zur Moskauer Architektur der Stalinzeit vgl. Vladimir Papernyj: Kul'tura "dva". Ann Arbor 1985, S. 142 ff.; zu ihrer Darstellung in *Prorva* Neja Zorkaja: Ot "Kljatvy" – k "Prorve". In: Iskustvo kino 1992.11, S. 3-9, hier: S. 4 ff.

¹⁵ Vgl. dazu Hubertus Gäßner, Eckhart Gillen: Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein. In: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit. Bremen 1994, S. 27-59.

inszeniert, – ein Phänomen, das Guy Debord im globalen Maßstab analysiert:

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen. [...]

Es ist das Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft. In allen seinen besonderen Formen – Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreuungen – ist das Spektakel das gegenwärtige *Modell* des gesellschaftlich herrschenden Lebens.¹⁶

Jenseits der affirmativen Partizipation an den Wirkungseffekten der zitierten ästhetischen Muster findet in *Prorva* jedoch auch eine polemische Auseinandersetzung mit den Vorbildern statt, und zwar insbesondere was die Körperdarstellung betrifft. Die Figuren des klassischen sowjetischen Films zeichnen sich durch eine – zu pathetischen oder gar monumentalen Gesten neigenden – Körpersprache aus, die auf einen "höheren" ideologischen Sinngehalt – sei er emotionaler oder intellektueller Art – verweist, bei Dychovičnyj überschreitet die Körpersprache dieses "sinnvolle" Maß.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Liebesszene aus *Prorva* genauer betrachten, die als eine Replik auf Aleksandrovs *Cirk* (1936) gesehen werden kann: In *Cirk* wird die romantische Liebe zwischen Mann und Frau nicht als körperliche Beziehung ausgelebt, sie wird vielmehr im Sinne des ideologischen Konzepts der dreißiger Jahre "Sozialismus in einem Lande" zu einer mythisch überhöhten Form der Liebe des Volks zur Heimat transformiert. Bei einer ersten Annäherung bringt ein sowjetischer Artist seiner amerikanischen Freundin das bekannte Lied über seine Heimat *Široka strana moja rodnaja / Weit ist mein Heimatland* (Text: Lebedev-Kumač; Musik: Dunaevskij) bei. Diese Szene spielt in einem Appartement des Hotels "Moskva" mit Blick auf den Roten Platz, also in ei-

¹⁶ Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaut. Berlin 1996, S. 13 und S. 15. Was den Zusammenhang von politischer Macht und Show Business im totalitären Spektakel betrifft, vgl. darüber hinaus zu Fassbinders Lili Marleen: Thomas Elsaesser: Fassbinder, LOLA und die Logik des Mehrwerts – oder: Nicht nur wer zahlt, zählt. In: Thomas Elsaesser, Jean-Francois Lyotard, Edgar Reitz: Der zweite Atem des Kinos. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost. Frankfurt a.M. 1996, S. 53-88.

nem jener Luxushochhäuser, mit denen sich die Sowjetkultur in den dreißiger Jahren als neue, bürgerliche Wohlstandskultur zu präsentieren versuchte. Während des gemeinsamen Singens der Verliebten kommt es – gewissermaßen in einem Prozeß der Sublimierung – zu einem Übergang aus der körperlich-irdischen Darstellungsdimension in eine höhere Realitätsdimension. Die Statusveränderung wird filmisch durch Licht- und Spiegeleffekte begleitet: Weißes Licht flimmert und flirrt – woher es kommt, ist nicht genau zu lokalisieren; das elegante, hell gekleidete Paar steht an einem Konzertflügel und spiegelt sich im Glanz des Instruments. Schließlich singen die beiden Protagonisten nicht mehr selbst, sie scheinen zu Hörenden und Schauenden geworden. Aus dem Off erklingt eine pathetische Interpretation des Liedes. Der Eindruck eines Mysteriums wird insbesondere durch diese Inszenierung einer "Stimme ohne Körper" hervorgerufen.¹⁷

In *Prorva* kulminiert die Begegnung Annas, der Frau eines NKWD-Offiziers, mit einem Bahnhofsgepäckträger, der ihr Geliebter wird, in einer ähnlichen Situation: Die beiden treffen sich in einer Luxuswohnung, und es folgt eine Gesangsszene, wiederum an einem Flügel. Bei Dychovičnyj ist diese Szene jedoch nicht als mythisch überhöhte, sondern als körperliche Szene inszeniert. Im Unterschied zu dem neutralen Blick auf das Paar bei Aleksandrov, das gemeinsam seinen Blick in eine ideale Ferne lenkt, greift der Kamerablick bei Dychovičnyj die individualisierten Blicke der Figuren auf, die jeweils auf den Körper des anderen als Objekt des erotischen Begehrens gerichtet sind.

Durch ihre Sexualisierung unterscheidet sich die Körpersprache der Figuren Dychovičnyjs wesentlich von dem Verhalten der Helden im sozialistischen Realismus. Während sich in den Filmen der Stalinzeit aus den Dialogen eine Dimension ideologischer Sinngebung herauskristallisiert, kreisen die Gespräche in *Prorva* um die ständig wechselnden sexuellen Beziehungen, die mit derselben Drastik benannt werden, mit der sie auch im Bild zu sehen sind. In *Prorva* wird eine Welt dekadenter Ausschweifungen (Ehebruch, Prostitution, Vergewaltigung...) gezeigt, wobei die Physiologie eines höheren Sinns entkleidet und das Körperliche als solches in geradezu exhibitionistischer Weise entblößt ist. Die Verwen-

¹⁷ Vgl. dazu meinen Vortrag "Film als Erbe anderer Medien. Das Lied in der sowjetischen Filmkomödie" in der Ringvorlesung "Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre" an der Humboldt-Universität zu Berlin, WS 1996/1997.

dung der Schauwerte von Sex und Gewalt jenseits moralischer und psychologischer Deutung sowie die Darstellung von Körpern, die auch bei den Zuschauern ein erotisches Interesse wecken können, steht einer Ausrichtung auf die abstrakten Vorgaben der Ideologie entgegen.

In der verbalen Dimension macht schließlich der Titel die Distanz zum Kanon des sozialistischen Realismus explizit; das Titelwort *Prorva*, das kaum adäquat in eine andere Sprache zu übersetzen ist (deshalb lautet der Verleihtitel im Ausland vielleicht auch anders: *Moscou Parade/Moscow Parade/Moskauer Parade*) bezeichnet eine schwer faßbare Ambivalenz, die für den Film programmatisch ist. Im Film selbst sucht ein junger Schriftsteller nach einem Synonym für dieses – so spezifisch russisch erscheinende – Wort. Wenn wir die Suche in einem russisch-deutschen Wörterbuch fortsetzen, finden wir zur Bedeutung von *Prorva* folgenden Eintrag:

vulg. I. riesige Menge von etwas [...] II. unersättlicher Mensch, Nimmersatt *verächtl.*; III. etwas Unersättliches; Schlund, Rachen *verächtl.* IV. tiefes Loch, Untiefe *in Sumpf oder Gewässern*; Stelle, wo man einsinken kann.¹⁸

In der Filmkritik hat das Titelwort eine Reihe von Interpretationen gefunden: Neja Zorkaja liest es als eine Bestimmung des Sozialismus sowjetischer Prägung im Sinne einer "paradoxen Verbindung eines totalen Defizits mit dem grenzenlosen 'Absaugen' staatlicher Mittel und Naturressourcen für propagandistische Maßnahmen, die aus einer sachlichen Perspektive absurd erscheinen".¹⁹ Katerina Clark betont die Ambivalenz des Titelworts und legt es im Sinne einer Metapoetik des gesamten Films aus:

The film's very Russian title – *Prorva* – means both "an excessively large amount" of something (suggesting the grotesque aspect of Stalinist monumentalism) and "the abyss" at the edge of which all were

¹⁸ Russisch-deutsches Wörterbuch. Unter Leitung und Redaktion von H. H. Bielfeldt. 14., durchgesehene Auflage. Berlin 1982, S. 751.

¹⁹ Neja Zorkaja, a.a.O., S. 6: "парадоксальное сочетание тотального дефицита и неограниченного 'подсоса' государственных средств и природных ресурсов на пропагандистские мероприятия, абсурдные с точки зрения делового мира".

standing (and into which many of the protagonists fell in a roundup at the end).²⁰

Hinter der Fassade des schönen Scheins lassen sich – im Unterschied zu den stalinistischen Filmen selbst – aus dem musikalischen Patchwork von *Prorva* eine Reihe individueller tragischer Handlungslinien herauslesen: Anna scheitert in ihrer leidenschaftlichen Affäre mit dem Bahnhofsgepäckträger Goša, dem schweigenden Mann, der ein Ideal von Natürlichkeit in der dekadenten Welt der Vergnügungen darstellt. Der junge talentierte Schriftsteller Mitja begeht Selbstmord nach einem Prozeß, den ihm seine Berufskollegen machen; er stürzt sich aus dem Fenster seines Zimmers in einer Kommunalwohnung auf die Uferpromenade gegenüber dem Kremli'. Und auch die NKWD-Leute, denen es nicht gelingt, die Parade perfekt zu organisieren, werden schließlich umgebracht.

In einer grotesken Rahmengeschichte wird der Körper unter einem weiteren Aspekt, der in dem zweiten Filmbeispiel von zentraler Bedeutung sein wird, – nämlich unter dem Aspekt des Geschlechts – thematisiert. Höhepunkt der Parade soll wie in jedem Jahr der Ritt des Volkskommissars über den Roten Platz sein. Der ausgewählte Hengst "Rabfak" scheut jedoch, als bei den Proben das Militärorchester zu spielen beginnt. Die verantwortlichen NKWD-Leute sehen einen Ausweg darin, das Pferd, das im vorherigen Jahr alles erfolgreich absolvierte, wieder zum Einsatz zu bringen. An der Stute "Marseillaise" wird ein falsches männliches Genital angebracht, eine Attrappe, hergestellt vom Requisitenmeister des Bol'soj Theaters. Nach der Aufdeckung des Betrugs werden die daran Beteiligten noch in der Nacht nach der Parade erschossen.

Dychovičnyj sieht in der Aufhebung der Geschlechterdifferenz ein wesentliches Merkmal totalitärer Kultur; in diesem Zusammenhang äußerte er in einem Gespräch: "Die bol'sevistische Idee begann mit der Vernichtung des Geschlechts".²¹

²⁰ Katerina Clark: Aural Hieroglyphics? Some Reflections on the Role of Sound in Recent Russian Films and Its Historical Context. In: Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia. Hg. Nancy Condee. Bloomington and Indianapolis 1995, S. 1-21, hier S. 6.

²¹ Ivan Dychovičnyj: "Bol'sevistskaja ideja načalas' s uničtoženija pola". Besedu vedet Raisa Fomina. In: Iskusstvo kino 1992.11, S. 17-21.

SERP I MOLOT / HAMMER UND SICHEL (1994)

Sergej Livnevs Film läßt die vergangene Realität ebenfalls als eine Medienrealität sehen, als eine von und über die Medien vermittelte Realität, zu der es keinen unmittelbaren Zugang geben kann. Die Mythologeme des sozialistisch-realistischen Kanons werden in *Serp i molot* im nachhinein in einer fiktiven Geschichte entfaltet²², wobei sie aus der Sphäre des gesellschaftlichen Lebens zurück in den Rahmen der Kunst geholt werden. Wenn in der Stalinzeit ästhetisches und politisches Programm verschmolzen wurden – es ging um die ästhetische Umgestaltung der ganzen Gesellschaft zu einem "Gesamtkunstwerk Stalin"²³ –, so werden hier ästhetisches und politisches Programm wieder auseinanderdividiert.

Livnev erzählt eine melodramatische Geschichte über das berühmte Emblem der sowjetischen Gesellschaft, wobei er nicht nur auf den "großen Stil" der Stalinzeit reagiert, sondern – wohl auch unter dem Einfluß der gegenwärtig in Rußland erfolgreichen lateinamerikanischen Filme – bereits die Parodie durch die Soz-Art sentimentalisiert.²⁴

Das erste Drittel des Films handelt von einer jungen Frau, die – nachdem die Losung ausgegeben wurde, das Land brauche mehr Männer – auf ihre Heirat verzichtet und sich einer operativen Geschlechtsumwandlung unterzieht. Aus Evdokija Kuznecova wird Evdokim Kuznecov. Dieser Teilerzählung liegt der stalinistische Mythos von der Schaffung eines neuen Menschen vor allem in drei Teilaspekten zugrunde:

- 1) Stalins "Großer Plan zur Umgestaltung der Natur",
- 2) Ideologisierung biologischer Experimente etwa bei Lysenko oder Mičurin,

²² Vgl. zum Verfahren der "entfaltenden Realisierung" die Analyse des Remakes einer erfolgreichen Kolchozkomödie der dreißiger Jahre durch das *Parallele Kino*: Natascha Drubek-Meyer: Parallele Phantome: Traktoristen II (1992) der Brüder Alejnikov. In: Balagan. Bd. 1 (1995) Heft 1, S. 123-131. Hier findet sich auch der Verweis auf die Begriffstradition des russischen Formalismus, insbesondere auf Roman Jakobsons Begriff der "Realisierung einer Metapher".

²³ Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München 1988.

²⁴ Vgl. Irina Ljubarskaja: Pulp fiction po-sovetski. In: Seans, 1995.10, S. 10.

- 3) Propagierung einer wundersam gesteigerten Arbeitsproduktivität des Menschen in der Stachanov-Bewegung.²⁵

Zugleich aber verweist die Art und Weise der Inszenierung auch auf die internationale Tradition einer Faszination des Kinos durch die Möglichkeit, einen künstlichen Menschen erstehen zu lassen, die von Metropolis über Frankenstein bis zu Blade Runner usw. reicht. Dabei kann allerdings die filmtechnische Perfektion der Vorbilder aufgrund des relativ bescheidenen Budgets für junge Filmemacher im postsowjetischen Kino nicht einmal annähernd erreicht werden, wie auch die russische Filmkritik anmerkt: "Dramaturgie, Genre und Typ der Darstellung hätten ein anderes handwerkliches Niveau vorausgesetzt – und ebenso andere Finanzen für die Produktion."²⁶

Die Schaffung eines "neuen Menschen" in Form einer operativen Geschlechtsumwandlung einer Frau in einen Mann – hier ist die Parallele zur Pferdegeschichte bei Dychovičnyj zu beachten – erweitert die Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit um die Problematik des Geschlechts. Die Maskulinisierung der Frau in der Stalinzeit durch den Einsatz in schwerer Produktionsarbeit und soldatischem Kampf wird dadurch, daß sie aus der symbolischen Darstellungssphäre in eine konkrete Handlung übersetzt, d. h. in einer medizinischen Operation realisiert wird, zum Gegenstand kritischer Reflexion gemacht.²⁷

In diesem Zusammenhang ist die Parallele zu der in den frühen neunziger Jahren aus einer feministischen Perspektive formulierten These von einer "schlechten Androgynität" (*durnaja androginnost'*) in der stalinisti-

²⁵ Vgl. dazu: Dietrich *Beyrau*: Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen 1993, insbesondere das Kapitel "Wissenschaft und Wissenschaftsmagie: Der Fall Lyssenko", S. 102-116.

²⁶ "Драматургия, жанр и тип зрелища предполагали иной уровень мастерства. А также... других денег на производство." (*Ljubov' Arkus*, In: *Seans* 1995.10, S. 9).

²⁷ Vgl. dazu: Elena *Plachova*: Èto naš sovetskij gerb. In: *Iskusstvo kino* 1995.1, 52-57, hier S. 57: "Der erschaffene Adam befindet sich in der Welt der mannhaften und kriegerischen Kulte des Stalinschen Sozialismus, der bekanntlich mit einer Maskulinisierung der Frau verbunden war." (Сотворенный Адам оказывается в мире мужественных, военизированных культов сталинского социализма – как известно, связанного с маскулинизацией женщины).

schen Gesellschaft sehr aufschlußreich. Mit der Aufhebung der elementaren Differenz männlich vs. weiblich im sowjetischen Bewußtsein entstand – so die These der Sprach- und Kulturwissenschaftlerin Irina Sandomirskaja – die Voraussetzung für die Aufhebung jeglicher Unterschiede zwischen den Menschen, und es wurde ein Prozeß der Entindividualisierung eingeleitet, der schließlich zur Schaffung eines "kollektiven Körpers" führte, welcher in seiner Geschlechtslosigkeit und Massenhaftigkeit für die Macht ein ideales Objekt der Manipulation darstellte:

Die Stereotype der falschen Androgynität, die den sowjetischen Männern und Frauen anerkannt wurde, kann sicherlich als entscheidender Faktor betrachtet werden, auf dem die totalitäre Wissenschaft der Lenkung beruht.²⁸

Auf diesen "totalitären Androgynen", der bestimmt ist vom "Verzicht auf Individualisierung, welcher sich letztendlich aus einem sexuell nicht-differenzierten Selbst-Verständnis erklärt"²⁹, reagiert im gegenwärtigen Rußland eine Ästhetik, die darauf ausgerichtet ist, die unbegrenzten Ansprüche des Kollektivs in Frage zu stellen und den Blick für Differenzen zu schärfen.

Der zweite Teil von *Serp i molot* beginnt mit einer Erzählung über die unglaubliche soziale Karriere des Evdokim Kuznecov, der nach Moskau reist und dort mit Unterstützung höchster Parteikreise vom einfachen Metroarbeiter zum Helden der Arbeit avanciert. Eine fiktive Geschichte über die Entstehung von Vera Muchinas berühmter Monumentalskulptur *Rabočij i kolchoznica* (*Arbeiter und Kolchosbäuerin*) schließt sich an. Diese Geschichte ist mit einem medialen Clou inszeniert; es sieht nämlich so aus, als habe sich Muchina aus dokumentarischem Filmmaterial inspirieren lassen. Im Schneiderraum schaut sie sich einen Dokumentar-

28 "Стереотип лже-андрогинности, воспитанный в сознании советских мужчин и женщин, безусловно, можно рассматривать как определяющий фактор, на котором зиждется тоталитарная наука управления." (Irina Sandomirskaja: Vokrug "ъ". Vlast' i magija pis'mennosti. In: Heresies 26 (1992) (IdiomA), S. 44-60, hier: S. 58). Vgl. dazu auch dies.: Duch bukvy. In: Iskusstvo kino 1991.6, S. 10-13.

29 Johanna Renate Döring-Smirnov: Das zweigeschlechtliche Wort: Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik. In: Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Hg. Ina Schabert und Barbara Schaff. Berlin 1994 (Geschlechterdifferenz & Literatur 1), S. 77-86, hier S. 86.

film über den Bestarbeiter und Ordensträger Kuznecov an und läßt den Film in dem Moment anhalten, als auf dem Filmbild bei einem Ball für Stachanov-Arbeiter Kuznecov zusammen mit einer Traktoristin in einer schwungvollen Tanzbewegung zu sehen ist, – dies ist genau die Pose, die ihre Monumentalisierung in der Skulptur findet. Darauf folgen weitere – im Stile sozialistischer Propagandafilme fingierte – Dokumentaraufnahmen (Kuznecov und die Traktoristin stehen Modell für Muchina) und schließlich eine "echte" Wochenschau von der Montage der Skulptur und ihrer Präsentation auf der Pariser Weltausstellung 1937.

Diese Sequenzen thematisieren eine bereits im sozialistischen Realismus angelegte Simulationsästhetik³⁰, die darin begründet ist, daß der sozialistische Realismus letztendlich nicht die mimetische Abbildung einer äußeren Realität, sondern die Bebilderung eines ideologischen Programms forderte, die Darstellung der – wie es bei Andrej Ždanov heißt – "Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung"³¹. Dies hatte eine Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion im ästhetischen Schein allumfassender Harmonie zur Folge. Livnev deckt diese Dimension totalitärer Ästhetik auf, indem er durch die wechselseitige Spiegelung von Bildern, die einen jeweils unterschiedlichen Status (Dokument / Spielfilm) haben, jegliche mimetische Abbildung ad absurdum führt. Bei den erfundenen Filmfiguren, die als real ausgegeben werden und scheinbar dokumentarisch beglaubigt sind, handelt es sich um Simulationen, sie referieren nicht auf irgendwelche Originale in der Realität, sondern sie sind aus dem Modell der kanonischen Skulptur entwickelt, wobei aber auch die Hierarchie von Modell und Kopie verunsichert ist, da zugleich behauptet wird, daß sie wiederum Muchina als Vorbilder dienten. Wir haben es hier mit einer Simulationsästhetik im Sinne Baudrillards zu tun:

Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie

³⁰ In der Filmkritik wird dies ironisch auf den Punkt gebracht in der Formulierung: der "triumphierende Simuljakr Simuljakryč" (toržestvujuščij Simuljakr Simuljakryč; (Natal'ja Sirivlja, in: Seans, 1995.10, S. 9).

³¹ Andrej Ždanov: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hg. Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm. Frankfurt a.M. 1974, S. 43-50, hier S. 47.

sich verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d. h. eines Hyperrealen.³²

Der dritte Filmteil zeigt das Aufbegehren des "neuen Menschen" gegen die Macht von Partei und Führer. Zum einen entwickelt sich jenseits seiner vorbildlichen "ideologischen" Familie (Kuznecov ist mit einer ebenfalls übermäßig erfolgreichen Traktoristin verheiratet, gemeinsam haben sie eine spanische Bürgerkriegswaise adoptiert) aus der Beziehung zu Vera, die ihn als Krankenschwester nach der Operation betreut hatte, eine melodramatische Liebesgeschichte, zum anderen lehnt er sich gegen Stalin, den Demiurgen, seinen Schöpfer auf; bei einer Audienz erklärt er, nach eigenem Willen leben und lieben zu wollen.



Abb.: Szenenfoto aus *Serp i molot / Hammer und Sichel*
In: Seans 1995.9, S. 8.

³² Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978, S. 7.

Der Prozeß der Individualisierung gelingt jedoch nicht. Beide Ausbruchshandlungen werden wiederum von den Klischees totalitärer Mentalität eingeholt. Kuznecovs Liebe ist von den stereotypen, an sowjetische Liedrefrains erinnernden Sprüchen des früheren Verlobten inspiriert, sein Begehren bleibt weiter auf den ideologischen Diskurs – das Bild des kommunistischen Paradieses – bezogen: "Wir säen in der Tundra Blumen, wir machen einen Garten daraus, wir machen sieben Kinder, wir machen ein Märchen wahr..." Bei Kuznecovs Versuch, Stalin zu bedrohen, schießen dessen Leibwächter auf ihn, und er wird schwer verwundet. Daraufhin stilisiert man ihn paradoxerweise zum Märtyrer, als habe er Stalin vor einem Attentat gerettet. Gelähmt und stumm wird er als Schaustück – gewissermaßen ein "lebender Leichnam" – in einem eigenen Museum, das Züge eines Mausoleums trägt, ausgestellt.

Der Museumsraum ist übervoll mit sozialistisch-realistischen Kanonmarken. In dem Buch *Serp i molot / Hammer und Sichel* hält Kuznecov seine Lebensgeschichte fest – eine Situation, die an das Schicksal Nikolaj Ostrovskijs erinnert, der, als er bei fortschreitender Krankheit bettlägerig wurde, zur literarischen Arbeit übergang und den autobiographischen Roman *Kak zakaljalas' stal' / Wie der Stahl gehärtet wurde* verfaßte, dessen Hauptfigur Pavel Korčagin zum Prototyp des "positiven Helden" wurde. Kuznecovs Tod schließlich erfolgt ebenfalls wie nach einem kanonischen Szenario: die spanische Tochter erschießt ihn mit einer Pistole aus der Museumsvitrine – wozu er ihr durch ein Blinzeln quasi sein Einverständnis erteilt³³ –, als sie ein sozialistisch-realistisches Sujet über den heldenhaften Kampf mit Schädlingen "nachspielt".

In *Serp i molot* geht es nicht mehr um eine Reanimierung des Mythos, sondern um seine endgültige Mortifizierung.³⁴ Im Rahmen des Me-

³³ Barbara Schweizerhof interpretiert diese Szene als Selbstmord und sieht darin eine letzte heldenhafte Rebellion: Barbara *Schweizerhof*: Schönes Erinnern an schlechte Zeiten? Zur Darstellung sowjetischer Vergangenheit in post-sowjetischen Filmen. In: Umbruch zur "Moderne"? Hg. Tatjana Eggeling, Wim van Meurs, Holm Sundhaussen. Frankfurt a. M. u.a. 1997, S. 105-114, besonders S. 111.

³⁴ Die Schlußsequenz läßt sich auch als entfaltende Realisierung einer Figur der literaturkritischen Debatte sehen, die durch einen Artikel Viktor Erofeevs über den sozialistischen Realismus ausgelöst wurde: "Mir will es scheinen, als sei die Sowjetliteratur an ihr Ende gelangt. Möglich sogar, daß sie schon jetzt ein erkaltender Leichnam ist, ein großköpfiger, toter ideologischer Körper, der seinen Geist still und gleichsam verwirrt unter dem Kanonendonner von

diums Film wird der Prozeß seiner Musealisierung vorgeführt. Die museale Exposition bringt den Diskurs des sozialistischen Realismus an sein Ende, indem sie ihn aus dem Zusammenhang realen gesellschaftlichen Handelns in einen Raum der reinen Kunstbetrachtung überführt, ihn vergegenständlicht und ein letztes Mal zur Schau stellt.

Glasnost und Perestroika aufgab." (Wiktor *Jerofejew*: Letztes Geleit für die Sowjetliteratur. In: Kopfbahnhof. Almanach 2. Das falsche Dasein. Sowjetische Kultur im Umbruch. Leipzig 1990, S. 52-64, hier S. 52; Wiktor *Erofeev*: Pominki po sovetskoj literature. In: Literaturnaja gazeta 1990.27 [4.7.1990], S. 8.).